

ABSURDOS, ALIENADOS E VANGUARDISTAS: ITINERÁRIOS DE UMA POLÊMICA

BRUNO VERNECK

Graduando em Letras – Português/Espanhol pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Realizou estágio de pesquisa na Pontificia Universidad Católica de Chile (2018) financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. Atua na investigação dos seguintes temas: teatro hispano-americano moderno; dramaturgia hispano-americana comparada; e historiografia e crítica do teatro hispano-americano.

A estreia de *El desatino* de Griselda Gambaro, em 1965, desatou grande polêmica na cena teatral argentina. Ao ser eleita, no início de 1966, a melhor obra do teatro argentino contemporâneo pela revista *Teatro XX*, a peça catapultava sua autora para o centro de uma polêmica. “De imediato, dois dos jurados renunciaram à revista, em desacordo com a escolha. A partir daí a polêmica se generalizou” (PELLETIERI, 1992, p. 14). Estavam em tensão dois grupos: os realistas e os vanguardistas. Os representantes do realismo social eram Roberta Cossa, Carlos Gorostiza e Ricardo Halac; Griselda Gambaro e Eduardo Pavlovsky representavam os dramaturgos do lado vanguardista do conflito.

Para Osvaldo Pelletieri, crítico importante do teatro argentino do período, o que diferenciava as duas propostas e impulsionou a polêmica eram as escolhas formais e os diálogos com certas estéticas estrangeiras. O realismo reflexivo, influenciado pelo norte-americano Arthur Miller, buscava equacionar o conflito individual e a “causalidade social”, valendo-se de um aprofundamento psicológico das personagens. Mantinha, como herança naturalista, o ilusionismo da cena representada “como algo vivo”, recorrendo a uma “trivialidade deliberada destinada a produzir um efeito dramático” (PELLETIERI, 1992, p. 12). A proposta se centrava em representar uma classe média emparedada entre seus dilemas individuais e as ameaças do mundo.

Ainda segundo o crítico argentino, a *neovanguardia*, por outro lado, propunha “uma primazia da percepção sobre a reflexão” (PELLETIERI, 1992, p. 13). Herdeira do “teatro do absurdo”, esta vertente lançava mão de estruturas circulares, recorrendo a repetições, sem causalidade explícita. Segundo Pelletieri, a obra de Gambaro vale-se de “metáforas opacas” e é propensa à “autonomia total da obra dramática” (PELLETIERI, 1992, p. 13).

Matriz da imensa maioria de leituras posteriores, o trabalho de Pelletieri conclui que as “metáforas opacas” de Gambaro só se “aclaram” na passagem para a década de 70. De costas para o “referente histórico” ou a “realidade argentina”, a obra da dramaturga buscava sua verossimilhança apenas dentro da lógica interna do “gênero do absurdo”. Além do suposto radicalismo das propostas, havia no âmago da polêmica de 1966 um embaraço de ordem espacial que opunha o Teatro Independente ao Instituto Di Tella.

O Teatro Independente tem longa história na cena cultural argentina. Em 1930, Leónidas Barletta criava o *Teatro del Pueblo*, cuja proposta buscava fazer confluir as demandas das artes dramáticas e as inquietações sociopolíticas. Vinculado ao Partido Comunista da Argentina, o fundador tinha por objetivo propiciar um espaço em que o teatro dialogasse com as classes populares, especialmente a classe operária. Sobre a situação do teatro argentino coevo, ele criticava: “Bajo la apariencia de inocentes autores de sainetes, comedias y dramas al uso, se ocultaban las especies venenosas que nos rendían un pueblo sin valores morales, una juventud grosera y sin ideales” (BARLETTA, 1938, p. 28). Era necessário reformular ideologicamente

o teatro argentino a partir do ponto de vista nacional, visando uma educação política a partir dos palcos. Aí estão as matrizes ideológicas do teatro independente onde beberia a geração do “realismo social” que ganharia os palcos na década de 1960.

Fundado em 1958, a proposta do *Instituto Di Tella* era completamente distinta. Constituído como um centro de pesquisa sem fins lucrativos, seguia no rasto das vanguardas históricas, integrando modalidades artísticas e buscando se alinhar às inquietações da arte mundial. Era o “templo de las vanguardias artísticas” (MURA, 2014, p. 62). *El desatino* estreou no Centro de Experimentación Audiovisual da instituição. Foi o diretor da sala, Roberto Villanueva, quem tratou indiretamente da polêmica com o realismo em observação estimulante contida no prefácio à primeira publicação da peça:

El desatino no reproduce una realidad y tampoco la inventa, sino que crea una co-realidad a partir de elementos reales tratados libremente. (...) Todos los acontecimientos en ella son reales, mejor aún: cotidianos. Pero esos personajes, esos gestos, esas reacciones, esas motivaciones mismas están llevadas a sus últimas consecuencias. (VILLANUEVA, 1965, pp. 7-8)

Nesta breve apresentação do texto, o diretor tocava em um ponto central do tema: aquilo que se entende por realismo. Diferente da visão naturalista, prezando pelo ilusionismo da cena, o realismo reflexivo tentava se posicionar como uma superação da corrente anterior, mas transferia para esta “nova concepção” seu preceito central. Villanueva atualizaria a discussão da cena com argumentos que há muito a narrativa já havia descoberto: todas as possibilidades (e as camadas) do que entendemos por realismo. Basta pensar na produção de contos de dois grandes escritores hispano-americanos como Jorge Luís Borges e Juan Carlos Onetti para verificar os rumos diversos do mesmo tema. Em perspectiva similar, Kive Staiff, diretor da revista *Teatro XX*, lembra da hostilidade que reinava entre os dois grupos, haja vista que “el disenso no era meramente profesional o estético; se internaba de lleno en el territorio de la ideología” (STAIFF, 1992, p. 223). A situação, para Staiff, era de franca oposição:

En el teatro, el naturalismo minucioso, el realismo positivista y sin alas poéticas, execraba del arte degenerado que parecía proponer el Di Tella, rechazaba las expresiones que presuntamente remitían al colonialismo europeo y yanqui, a la evasión de las sociedades opulentas, a las así llamadas vanguardia, por su parte, se consagraba a actos sacrificiales del racionalismo, abominaba de las virtudes teologales de la palabra, gestaba paraísos sensoriales, descubría los misterios del

cuerpo y del inconsciente colectivo, se abandonaba al descreimiento. (STAIFF, 1992, p. 226)

No contexto polarizado da década de 1960, “vanguarda” passava de uma característica a uma acusação, convertendo-se em sinônimo de alienação e oposição da arte dita engajada. Neste período, até mesmo Bertolt Brecht correria o risco de ser um “vanguardista”, no sentido pejorativo da palavra, por situar a ação de seus textos na China ou nos idos tempos medievais. O “realismo reflexivo”, tomando para si a “missão” de levar à cena as angústias de seu tempo, seria a saída formal para acompanhar as inquietações da intelectualidade pequeno-burguesa; este gênero trazia em seu bojo uma “tese social” que dava conta de uma sociedade atrofiadora e imersa no individualismo. O que haveria por trás da “metáfora opaca” do “vanguardismo” de Gambaro? Seriam apenas exemplos de *L’Art pour art*, ou, como em Ionesco, um gesto de preocupação com o “infortúnio metafísico” do homem, ignorando o “infortúnio histórico”? (ROSENFELD, 2009, p. 341).

O chileno Jorge Díaz, assim como Gambaro, também despontou na cena teatral em meio a polémicas que, se bem não alcançaram a dimensão daquelas que povoaram a cena argentina, foram importantes para questionar as bases ideológicas do teatro chileno novecentista.

É necessário pontuar, a modo de prólogo, um aspecto central da cena chilena do século XX: a centralidade dos teatros universitários. Emergindo sob o lema *gobernar es educar* do presidente Pedro Aguirre Cerda, em 1941 funda-se o *Teatro Experimental de la Universidad de Chile* e em 1943 o *Teatro de Ensayo de la Universidad Católica* (TEUC), centrais para a vida cultural chilena, por onde passariam os grandes dramaturgos e atores do período.

Apoiados pelos sucessivos governos, foi frequente que os dramaturgos tivessem viagens custeadas à Europa como “práctica formativa”. De modo que “gracias a estos desplazamientos, los creadores nacionales ampliaban su educación estética y de paso les era posible relacionarse con las nuevas tendencias y sus principales exponentes” (PIÑA, 2014, p. 38). Diferente da oposição nos palcos argentinos coevos entre *européizantes* e nacionalistas, o contexto chileno foi marcado por um movimento mais antropófago.

O apoio do governo ao teatro universitário o converteu no espaço nuclear para a dramaturgia do século XX. Esta centralidade (e, penso, autossuficiência) é de tal modo decisiva que Cristián Opazo (2016) identifica um legado agorafóbico na crítica e na historiografia posterior: a produção dos “extramuros de los campus universitarios” raras vezes eram atendidas e pensadas em sua complexidade de questões.

Neste cenário, não é infundado pensar num certo incômodo com a fundação do ICTUS, por parte de um grupo de dissidentes egressos do TEUC. Contudo, as menções a qualquer

potencial polêmica são sutis e vagas. Na página de apresentação da companhia no site Memória Chilena, a separação do grupo tem como origem “diferencias con la política teatral” e com o TEUC. Tampouco se expande tal menção em trabalhos monográficos que discorrem sobre a história do grupo (Cf. HURTADO, 1980 e CANOVAS, 1986).

A vanguarda surge como polêmica no teatro chileno configurada temporal e espacialmente. Nathanael Yañez Silva, reputado dramaturgo atuante desde a primeira década do século XX, deixa entrever em suas críticas publicadas no jornal *La Nación* um incômodo com o afã “demolidor” da geração ICTUS. Sua resenha de *El velero en la botella* se inicia com fortes considerações:

A todos los autores nacidos hace treinta años, se les llama hoy en día, autores de vanguardia, renovadores del teatro, sin fijar los puntos de este teatro, ni tampoco su identidad. ¡Muy cómodo! Todos los demás autores, son anticuados o reaccionarios, y sobre estos jóvenes de treinta años o más, han caído todas las gracias del Espíritu Santo, y en una frase: son una maravilla. (*La Nación*, 4/8/1962)

Todo o desenvolvimento do texto tenta provar que o trabalho de Díaz é digno de aplausos e estudo não por seu “vanguardismo renovador”, mas por colher na tradição elementos para compor a peça. Na revisão de *Variaciones para muertos de percusión*, o crítico faz uma leitura irônica do programa da obra, observando uma contradição risível, uma vez que o texto fala de um número crescente de público no teatro da nova geração. “La realidad se burla de los prólogos” (*La Nación*, 19/6/1963), afirma o crítico ao observar que a quinta seção da peça já se encontrava esvaziada. Yañez marca uma oposição entre diferentes gerações que se enfrentam não só em suas propostas estéticas, mas também no modo de avaliar o “novo” diante “do velho” ou “o tradicional” versus “a vanguarda”.

Na leitura da obra de Díaz, além do sentido de ruptura do termo, que caracterizou o ICTUS, vanguarda figura como uma afiliação direta à *avant-garde* francesa, o que Martin Esslin cunharia como “Teatro do absurdo” no livro homônimo de 1962. Mesmo antes da popularização do termo criado pelo crítico húngaro, as primeiras resenhas à obra de Díaz já o colocavam como um discípulo de Ionesco, de seu “anti-teatro”, expresso pelo “caos formal” dos textos e sua “inquietud metafísica”.

Os dois primeiros parágrafos da resenha do crítico oficial de *El Mercurio*, Critilo, a *El cepillo de dientes* e *Un hombre llamado Isla*, na ocasião das respectivas estreias, antecipam grande parte das leituras posteriores da obra de Díaz. Trata-se de um herdeiro daquilo que seria conhecido como a estética do “absurdo”, ou simplesmente a vanguarda vinda da França.

O crítico é enfático quanto às influências europeias: sem a existência de Ionesco, seria impossível a existência de Díaz (*El mercurio*, 13/05/1961).

Ainda na resenha publicada em maio de 1961, Critilo identifica que “el equívoco verbal, la repetición obsesiva, el automatismo, la caricatura del convencionalismo escénico, el falso eufemismo, animan esta nueva concepción de la comedia” e são, portanto, também a alma da dramaturgia de Ionesco. Díaz, em 1959 no ICTUS, fora ator em uma montagem de *A cantora careca* e seu declarado admirador.

A relação Díaz-Ionesco, pensada no campo fonte-influência, será reiterada nas críticas posteriores de Critilo ao comentar *El velero en la botella* (1962) e *El lugar donde mueren los mamíferos* (1963). Abundam expressões como “antiteatro”, “inquietação metafísica”, “caos formal” e “retórica verbal do absurdo”, reiterando sistematicamente a zona de contato identificada.

Na esteira da recepção da época, começam a surgir trabalhos teórico-críticos que, agora embasados pela obra capital de Martin Esslin, se propõe a pensar o “drama absurdista hispano-americano”. Nesse sentido, são exemplares a antologia *Teatro del absurdo hispanoamericano* de Howard Quackenbush, de 1987, e textos críticos como “Evolutionary tendencies in Spanish American absurd theatre” de Támara Holzapfel, de 1980.

Depois de seis exitosas estreias no ICTUS, entre elas as celebradas *El cepillo de dientes*, *El velero en la botella* e *El lugar donde mueren los mamíferos*, o dramaturgo chileno fez as malas com destino à Espanha. As razões dessa viagem são incertas. Dentre elas, a sensação de que sua dramaturgia caía em um esquema repetitivo junto ao ICTUS estaria entre as mais decisivas... A sensação de recusa ao clima chileno “agobiante” também aparece recorrentemente em suas declarações: “Una sensación de claustrofobia”, resume em entrevista. A viagem que em princípio duraria algumas semanas, se estendeu por mais de trinta anos.

Díaz desembarca na Espanha ditatorial em 1965. Filho de espanhóis, foi acolhido por familiares em Madrid e rapidamente se juntou ao teatro independente local, mas seguiu enviando textos para serem encenados em América – aspecto importante que logo retomaremos. Nos palcos espanhóis estrearia cinco anos depois, em 1970, com a peça *El génesis fue mañana o la víspera del degüello*. Neste texto, Díaz constrói interessantes metáforas a partir de um casal em um mundo pós-apocalíptico enfrentando os dilemas da recriação. As referências à mitologia judaico-cristã trazidas em chave cômica seriam suficientes para motivar atitudes repreensivas por parte da censura franquista. Sobre o tema, afirmaria em entrevista:

No tuve ningún problema con la censura, por la sencilla razón de que no se representaban obras mías, ni yo pretendía eso, ni nunca andaba con obras bajo el brazo para entregarlas a un empresario, ni tampoco las presentaba a la censura; o sea,

no tuve problemas porque no tuve ocasión de tenerlos, pero evidentemente los habría tenido. (GALLARDO, 1972, p. 260)

Tendo levado aos palcos nove textos entre 1957 e 1964, ele seguiu em seu ritmo intenso de produções, ainda que sob o delicado momento social da cena espanhola. Driblando este impasse, seus textos continuaram sendo montados no Chile, além de ganhar os palcos norte-americanos, portugueses e de outros países latino-americanos como Cuba, Porto Rico e Venezuela. É neste período em Espanha que sua obra se irradiaria para outros países, caminhando para a fama que o consagraria depois como o dramaturgo chileno mais encenado fora de seu país. No Chile, o ICTUS continuava levando aos palcos peças inéditas e – inclusive durante a ditadura iniciada em 1973 – assumindo tom crítico e contestatário.

Todos os conflitos que atravessam as culturas argentina e chilena do período estão imersos em um contexto de radicalismos que marcou os 60 como época. A “hegemonia cultural de esquerda”, que notara Roberto Schwarz (1978: 62) no Brasil mesmo sob governo militar, marcara outros países latino-americanos. “La pertenencia a la izquierda se convirtió en elemento crucial de legitimidad de la practica intelectual”, observa Claudia Gilman (2003, p. 42), de encontro à leitura de Schwarz. Toda a ebulição dos 60 parecia conformar uma mudança radical e inevitável. O Chile buscava sua via para o socialismo e em 1970 levava ao poder a Unidad Popular liderada por Salvador Allende. A esquerda peronista, por sua vez, clamava seu retorno em Argentina.

Não é alheio ao espírito da época que Gambaro e Díaz falem de modo enfático da centralidade que a relação com o público ocupa na concepção de seus textos teatrais. A primeira, ao comentar posteriormente seu exílio em Espanha, afirma que não produziu porque havia perdido seu público e, não conhecendo o público espanhol, não tinha sentido nenhum escrever teatro em tais condições (GAMBARO, 2010). Já Díaz analisa que os efeitos transformadores do teatro haviam se neutralizado porque os textos precisavam ser apresentados a uma burguesia que “necesita sentirse revolucionaria en las palabras”. Ele concluía que “en una sociedad al borde de cambios inminentes y radicales, el teatro aún sigue sostenido y dirigido por una minoría oligárquica” (DÍAZ, 1970, p. 74).

A relação com o público “conhecido”, com quem se dialoga, ou o desejo de chegar em aqueles que não estariam anestesiados por sua posição de classe é a marca da crença de que o teatro necessita comunicar e, mais importante, que tem algo importante a dizer.

O contraste destas declarações com grande parte das páginas da crítica e da historiografia a respeito dos autores é absoluto. A alcunha de *absurdo*, que aparece aos montes nas revisões, parece deslocar o “conteúdo” das obras para uma intenção “universalizante” da “mensagem”,

toda ela trabalhada nessa forma do caos que, creio, por seu afã de amplitude abarca uma produção bastante diversa tornando o conceito inespecífico, errático e, paradoxalmente, redutor.

Jean Pierre Ryngaert, ciente das “sortes diversas” que adquiriu “a partir dos 50, a escrita dramática” (2013: XI), recusa o conceito e busca ler desde outras perspectivas a obra de Ionesco, Adamov, Beckett e outros contemporâneos. Também no Brasil, Fabio de Souza Andrade, tradutor e leitor da obra de Samuel Beckett, mostrou que ao contrário do que a tradição crítica reiterava, o realismo não é “região antípoda” da obra do irlandês, concluindo que “o realismo beckettiano se distancia do modelo novecentista, sério por excelência, mas nem por isso se torna menos realista, alcançando o “risus purus”, capacidade de rir na infelicidade (...)”. (ANDRADE, 2010: 35)

Pelo exposto, me parece equívoca a leitura pela “via do absurdo” por duas razões: a primeira, porque o conceito é frágil e já amplamente rebatido pela crítica, a exemplo dos dois textos mencionados; e a segunda, porque no tocante a obra de Díaz e Gambaro, perde-se de vista a variedade de formas que eles manejam e experimentam, além dos ricos diálogos que uma análise formal pode estabelecer. Por fim, transcrevo o incômodo dos próprios autores com o epíteto:

Son comparaciones para mí, irritantes (...) pienso que hay una diferencia fundamental, es decir, que siempre hay en un transfundo de las obras, una materia de tipo social que las dinamiza, que las hace empezar a mover. Lo de Ionesco es más metafísico, es el absurdo de la existencia, y nosotros no llegamos al absurdo de la existencia en esos términos. Llegamos al absurdo del trabajo por la supervivencia, por ejemplo, ese tipo de cosa. (GAMBARO, 2014, p. 44)

En mi mal llamado “teatro del absurdo”, justamente había demasiada intencionalidad, moraleja, didactismo. ¿Como no lo vieron los críticos en su momento? De “absurdo” no tenía nada. Había demasiado sermón moralizante (...) las obras estaban cargadas de crítica social bastante obvia: la incomunicación de la pareja, la soledad, la explotación, obvias y demasiados mensajes. (DÍAZ apud GUERRERO, 2016, p. 89).

Nas duas declarações, o fator determinante para se diferenciar do absurdo é a “questão social”. Para Gambaro, a periferia, presa no “reino da necessidade”, trata de questões mais práticas, “terrenais”. Para Díaz, o que ordena o “caos formal” é a mensagem em sua potência de crítica

social. A sensação dos autores explicitada nas passagens é a de uma leitura insuficiente dos textos que, por sua vez, geraram uma leitura incômoda de suas respectivas visões do teatro.

A questão se desdobra ainda nas décadas posteriores. Durante o primeiro ciclo do *Teatro abierto*, ainda que em suposta harmonia (em se tratando de Gambaro, toda harmonia é suposta), Gambaro e Cossa são enfáticos ao insistir que o *Teatro Abierto* não foi um “movimento estético”, mas “apenas político”, atendendo a um caráter de urgência das condições sociais e históricas do momento, negando qualquer traço de assimilação da “vanguarda” com o “realismo”.

Jorge Díaz, por sua vez, já um nome inquestionável da dramaturgia chilena, passou trinta anos em solo espanhol experienciando tanto o “assassinato do Chile” (HOBSBAWM, 2017), quanto a efervescência (contra)cultural após o fim da ditadura de Francisco Franco. Figura canônica, a presença do autor nas historiografias produzidas desde então tende a uma harmonia no representar dos conflitos como a passagem do teatro universitário para o ICTUS tivesse sido espontânea mesmo em meio aos radicalismos que marcam o momento.

Assim, pensar as complexas relações entre teatro e político nos 60 nos leva a repensar o lugar que os dois dramaturgos têm ocupado nos trabalhos teórico-críticos que sobre eles se ocuparam até hoje. Repensar este lugar nos leva a aproximá-los não pelo gosto que nutriram pelas estéticas estrangeiras em um momento de força dos nacionalismos populistas, mas justamente pelo gesto dissidente de situar sua produção dramatúrgica às margens das expectativas das políticas de estado hegemônicas em sua época.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Fabio de Souza. Caindo na real: notas sobre o realismo inusitado em Beckett e Eurípides. *Literatura e Sociedade* (USP), v. 14, pp. 24-35, 2010.
- BARLETTA, Leónidas. “Crónica del teatro”, Buenos Aires, *Conducta*, n. 2, 1938.
- CÁNOVAS, Rodrigo. *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: literatura chilena y experiencia autoritaria*. Santiago: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 1986.
- DÍAZ, Jorge. Dos comunicaciones. *Latin American Theatre Review*. v. 4, n. 1, 1970, pp. 73-78.
- GALLARDO, Andrés. Jorge Díaz: una entrevista. Santiago, *Aisthesis. Revista Chilena de investigaciones estéticas*. Núm. 7, 1972, p. 260.
- GAMBARO, Griselda. “Griselda Gambaro: ‘En el exilio no escribí teatro porque había perdido a mi público’”. Buenos Aires, *Revista Ñ del Clarín*, 2010.
- GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

GUERRERO, Eduardo. *Jorge Díaz: el anarquista insomne. Biografía de un hombre de teatro*. Santiago: Ediciones Universidad Finis Terrae, 2016.

HOBBSAWM, Eric. *Viva la revolución: A era das utopias na América Latina*. Organização de Leslie Bethell e tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HOLZAPFEL, Támara. “Evolutionary tendencies in Spanish American absurd theatre”. *Latin American Theatre Review*. v. 13, n. 3, 1980, pp. 37-42.

HURTADO, María de la Luz & Ochsenius, Carlos. *Teatro Ictus*. Santiago: CENECA, 1980.

MURA, GUSTAVO. *Die Zweitsprache. La Segunda Lengua*. Buenos Aires: Dunken, 2014. p. 62.

OPAZO, Cristián. Agorafobia: crítica: universidad: claves para otra historia y crítica de la dramaturgia chilena. Belo Horizonte, *Aletria*, v.26, n.1, 2016, pp. 29-47.

PELLETIERI, Osvaldo. “Trinta anos de teatro argentino”. In: *Teatro argentino contemporâneo*. Tradução de Maria Angélica Keller de Almeida. São Paulo: Iluminuras, 1992.

PIÑA, Juan Andrés. *Historia del teatro en Chile (1941-1990)*. Santiago: Taurus, 2014.

ROSENFELD, Anatol. *A arte do teatro: aulas de Anatol Rosenfeld*. São Paulo: Publifolha, 2009.

QUACKENBUSH, Howard. *Teatro del absurdo hispanoamericano: antología anotada*. Cidade do México: Editorial Patria, 1987.

RYNGAERT, Jean Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Trad. Andra Stahel. São Paulo: Editora WMF, Martins Fontes, 2013.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-1969” In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1978, pp. 61-92.

STAIFF, Kive. “Una profecía perturbadora”. In: FERNÁNDEZ, Gerardo. *Teatro Argentino Contemporáneo*. Antología. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1992, pp. 223-229.

VILLANUEVA, Roberto. Prologo. In: GAMBARO, Griselda. *El Desatino*. Buenos Aires: Centro de experimentación audiovisual del Instituto Di Tella, 1965. pp. 7-8.